

«Prometheus» 39, 2013, 87-106

IL REALISMO DELL'ARTE E IL PARADOSSO DEL RETORE MUTO*

Καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης (i.e. ζωγραφίας) ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. (Plato, *Phaedr.* 275d)

“Le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio” (trad. G. Reale).

Con queste parole il Socrate platonico, in un passo celebre, sintetizza il limite della pittura: le immagini dipinte, per quanto verisimili (ὡς ζῶντα), differiscono dal reale per la loro impossibilità di attingere il linguaggio.

L'assenza di parola è in effetti l'elemento più spesso citato in contesti ecfrastici per delimitare il realismo – altrimenti perfetto – del manufatto artistico: in Herinn. *AP* 6.352.3-4 = *HE* 1799-1800 = 7.3-4 Neri un osservatore esprime la considerazione che il ritratto di Agatarchide sarebbe del tutto identico alla fanciulla che rappresenta se solo gli fosse aggiunta la voce (ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν, / αἱ καὺδ' ἀν ποτέθηκ', ἥς κ' Ἀγαθαρχίς ὄλα)¹ e nell'*Anthologia Graeca* sono numerosi i componimenti che richiamano l'attenzione sul mutismo dell'immagine, inesorabile anche quando l'abilità dell'artista sembrerebbe poterlo forzare².

All'assenza di parola del manufatto artistico la tradizione epigrammatica poneva tradizionalmente rimedio attraverso la convenzione dell'oggetto parlante: utilizzando la prima persona singolare, l'iscrizione associata all'oggetto dedicato, o alla stele funeraria, compensava l'intrinseco mutismo

* Ringrazio Matteo Cadario per la preziosa consulenza archeologica ed Enrico Magnelli per i puntuali suggerimenti, che mi hanno consentito di migliorare questo lavoro in più punti.

¹ In termini simili si esprimono molti altri poeti in tutta l'antichità greco-romana e oltre: cf., e.g., Aesch. fr. 78a1.5-7 ἄθρησον εἰ / εἶδωλον εἶναι τοῦτ' ἐμὴ μορφῇ πλέον, / τὸ Δαιδάλου μίμημα φωνῆς δεῖ μόνον; Ov. *Her.* 13.156 *adde sonum cerae, Protesilaus erit*; Petrarca, *Canzoniere* 78.9-11 *Ma poi ch' i' vengo a ragionar co llei* [i.e. il ritratto di Laura], / *benignamente assai par che m'ascolte, / se risponder sapesse a' detti miei*. Una formulazione particolarmente chiara dei limiti della pittura, capace di catturare le forme esteriori, ma non il suono, in Luc. *AP* 11.433 Ζωγράφε, τὰς μορφὰς κλέπτεις μόνον· οὐ δύνασαι δὲ / φωνὴν συλῆσαι χρώματι πειθόμενος.

² Cf., e.g., Antip. Sid. *AP* 9.724 = *HE* 436 s. Ἀ δάμαλις, δοκέω, μυκήσεται· ἦ ῥ' ὁ Προμηθεὺς / οὐχὶ μόνος, πλάττεις ἔμπνοα καὶ σύ, Μύρων: la vacca sembra in procinto di muggire, ma si tratta di illusione (δοκέω); adesp. *AP* 9.727 Καὶ χαλκῇ περ εὐόσα λάλησεν ἂν ἄ κερατὶ βοῦς, / εἴ οἱ σπλάγχνα Μύρων ἔνδον ἐτεχνάσατο: la possibilità che la statua emetta suoni è confinata in una ipotetica irreale, come in Herod. 4.32-33 πρὸ τῶν ποδῶν γοῦν εἴ τι μὴ λίθος, τοῦργον, / ἐρεῖς, λαλήσει. Un caso limite è poi rappresentato da adesp. *AP* 101, dove si ipotizza che tra i due personaggi raffigurati nel quadro intercorra un dialogo, la cui percezione è interdotta all'osservatore (vv. 5-6 ναὶ τάχα Θειοδάμαντι γοήμονα χεῖλεσι φωνὴν / ἤρμοσεν, ἥς αἴτων φέειδεται Ἡρακλῆς): su questo paradosso del 'suono visibile' cfr. Gutzwiller 2002, 104-105.

della materia inanimata, ponendosi come sua ‘voce’³. Sul paradosso dell’immagine parlante – condensato, con efficace ossimoro, dall’espressione αὐδὴ τεχνήεσσα λίθο (CEG 429 = SGO 01/12/05, Alicarnasso, V sec. a.C.) – sostanzialmente si fonda, in effetti, la tradizione ecfrastica. L’antica associazione tra oggetto ed epigrafe rende ragione di una complementarità che inevitabilmente innesca una riflessione sulla diversità tra poesia e arti figurative e su quale delle due forme di espressione debba essere considerata superiore rispetto all’altra. Nel commentare un’immagine, spesso gli epigrammisti non mancano di richiamare ironicamente l’attenzione sul potere della parola: senza l’epigramma, che presta all’oggetto la propria voce, il simulacro, per quanto realizzato con arte, sarebbe inevitabilmente muto⁴.

È su questo sfondo, di cui si sono tracciati assai sinteticamente i contorni⁵, che vanno situati quattro epigrammi – tutti anonimi, ma presumibilmente di età imperiale⁶ – in cui i *topoi* ecfrastici sviluppatasi intorno alla tensione tra immagine e parola sono sfruttati giocosamente per colpire una specifica categoria professionale: il retore. L’uso di dedicare monumenti onorifici a questa figura è ben documentato⁷ e trova puntualmente riflesso negli

³ Sulla convenzione dell’oggetto parlante vd. Burzachechi 1962 e, più di recente, Wachter 2010. Ulteriore bibliografia in Svenbro 1988, p. 37 n. 16.

⁴ Tra i tanti esempi, cito due dei meno noti (presumibilmente entrambi di età tardoantica): il primo è adesp. AP 9.687, dove un pittore lamenta di aver saputo riprodurre la forma esteriore del suo soggetto, ma di non averne potuto rappresentare l’indole (τοὺς τρόπους, v. 1) a causa dei limiti della τέχνη. È allora il soggetto del quadro che, in virtù della convenzione dell’oggetto parlante, interviene per descrivere la propria caratteristica precipua, i.e., certo non casualmente, l’eloquio: κάλει δέ μ’ Ἀλέξανδρον εὖλαλον (v. 3). L’immagine può esprimersi solo attraverso la ‘voce’ della scrittura epigrammatica. Il secondo è adesp. AP 9.816, tre esametri che descrivono una scena omerica: Odisseo, al cospetto di Penelope e Telemaco, teme che la nutrice Euriclea riveli ai proci la sua identità e la ammonisce a tacere (*Od.* 19.479-490). Il poeta gli si rivolge per rassicurarlo: la nutrice non dirà nulla (v. 3 οὐκ ἐρέει μνηστῆρσι τέον ποτε νεῦμα τιθήνη). L’allusione è contemporaneamente al racconto omerico, dove Euriclea mantiene effettivamente il silenzio, e alla sua trasposizione figurativa: l’immagine, per sua stessa natura, non può parlare, a meno che l’epigramma non le presti la propria voce.

⁵ Sulla relazione tra poesia e immagine nel mondo antico molto è stato scritto: sull’epigramma cfr. almeno Goldhill 1994; Gutzwiller 2002; Ead. 2004; Rossi 2001; Meyer 2005; Ead. 2007; Männlein-Robert 2007a; Ead. 2007b; Prioux 2007; Ead. 2008; Squire 2010a (in part. 73-77 per ulteriore bibliografia).

⁶ Per la discussione della cronologia vd. *infra*.

⁷ Cf., tra i tanti esempi, la statua di Demostene eretta nell’agorà di Atene nel 280/279 a.C. a corredo della quale sarebbe stata posta l’iscrizione (*App. Anth.* III 58 Cougny) Εἵπερ ἴσῃν ῥώμην γνώμη, Δημόσθενες, εἶχες, / οὐποτ’ ἄν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδῶν (cfr. Zanker 1997, 92-94; Sens 2002, 253-254), o Philostr. *Vit. Soph.* 1.8, dove si fa riferimento a statue di Favorino a Cartagine e Atene.

epigrammi dell'*Anthologia*⁸. Accanto a questi componimenti di tono celebrativo ve ne sono tuttavia altri in cui l'apparenza ecfrastica è mutuata a fini scommatici⁹, secondo una tecnica satirica consolidata che prevede la riappropriazione del linguaggio e dei temi delle tipologie epigrammatiche tradizionali a scopi di ribaltamento e di satira¹⁰.

AP 11.149

Αὐτὸν ὁρῶ σέ, Μέδον, τὸν ῥήτορα. φεῦ, τί τὸ θαῦμα;
στειλάμενος σιγᾶς· οὐδὲν ὁμοιότερον.

“Quello che vedo sei proprio tu, o Medonte, il retore. Oh, qual è il prodigio?
Avvolto nella tua veste, taci. Nulla di più somigliante.”

Una voce anonima afferma di vedere Medonte, il retore. La reazione è di ammirata meraviglia (φεῦ, τί τὸ θαῦμα;). Il secondo verso si apre con una notazione descrittiva: il personaggio è στειλάμενος – un dettaglio su cui torneremo tra poco – e tace (σιγᾶς). Alla chiusa, sferzante, è affidato il disvelamento di quanto è stato presentato come un prodigio (θαῦμα): l'interlocutore della voce anonima non era l'oratore in carne e ossa – come l'*incipit* volutamente ambiguo poteva lasciar intendere – ma una sua immagine. ὁμοιος è infatti *terminus technicus* dell'eulogia ecfrastica per esprimere la perfetta corrispondenza tra l'opera d'arte e il suo referente¹¹ – il criterio estetico in base al quale si giudica del valore stesso dell'opera e dell'abilità dell'artista che l'ha raffigurata. Nell'epigramma anonimo il modulo, tipico dell'elogio, è piegato a esprimere la satira verso il personaggio, di cui è colpita l'incapacità professionale¹²: come la sua immagine egli – un retore –

⁸ Cf., e.g., Michele Grammatico *API* 316, su una statua di Agazia, definito τὸν ῥήτορα, eretta come omaggio al talento e come testimonianza dell'affetto provato dalla πόλις per il suo cittadino benemerito (v. 4 καὶ στοργῆς μάρτυρα καὶ σοφίης); adesp. *API* 320, dove Elio Aristide è paragonato addirittura a Omero per la sua *ars dicendi*; adesp. *API* 321, per un certo Callisto, in cui si fa esplicito riferimento a un'immagine del personaggio, che i passanti sono invitati a omaggiare (Εἰκὼν Καλλίστου τοῦ ῥήτορος· οἱ δὲ παρ' αὐτὴν / ἐρχόμενοι Ἑρμῇ σπένδετε τῷ λογίῳ).

⁹ In linea con una tradizione di satira verso la vanagloria, l'affettazione e l'ignoranza di retori e affini che affonda le sue radici in commedia (cfr. Brecht 1930, 27-28) e che è poi ampiamente testimoniata dall'epigramma, sia greco che latino (cf., e.g., Lucill. *AP* 11.141-143, 11.148; Cerealis *AP* 11.144; Ammian. *AP* 11.146-147, 11.150, 11.152; Mart. 5.21, 5.54, 6.19 con Grewing 1997 *ad loc.*, 8.7).

¹⁰ Considerazioni in proposito in Floridi 2010.

¹¹ Cfr. e.g., Asclep. o Posidipp. *API* 68.2 = Asclep. *HE* 995b = *39.2 Sens; Maced. *AP* 6.175.3 = 22.3 Madden; adesp. *API* 352.1.

¹² Per l'impiego di ὁμοιος in funzione satirica, con analogo gioco con la tradizione ecfrastica, cfr. adesp. o Leon. *AP* 11.213 Εἰκόνα Μηννοδότου γράψας Διόδωρος ἔθηκεν / πλὴν τοῦ Μηννοδότου πᾶσιν ὁμοιοτάτην, dove l'aggettivo, per di più nella sua forma superlativa, serve a stigmatizzare il fallimento dell'artista; Lucill. *AP* 11.215 Εἵκοσι γεννήσας ὁ

è muto. La topica insufficienza dell'arte ad attingere il linguaggio nel caso di Medonte non è un limite, ma è l'elemento che garantisce l'efficacia del mimetismo.

Pur nella sua brevità, l'epigramma è costruito con scaltrita manipolazione delle convenzioni ecfrastiche: topico è l'attacco, con una forma di αὐτός in posizione iniziale per celebrare la perfetta mimesi tra l'opera d'arte e il soggetto rappresentato¹³ e topico è, più in generale, il motivo dell'equivoco che si determina tra l'immagine e il suo referente che fa da sfondo al testo¹⁴; topica è la reazione di ammirata meraviglia di fronte al manufatto inscenata al v. 1¹⁵. Anche la struttura dialogica, su cui il componimento è incentrato, è tipica dell'*ekphrasis*, che spesso si presenta come un dialogo tra l'opera d'arte e un anonimo osservatore¹⁶. Da notare che il dialogo è qui solo tentato: l'incapacità dell'immagine di parlare lo rende impossibile. L'anonimo autore rifiuta, sapidamente, la convenzione dell'oggetto parlante per ribadire il mutismo dell'immagine muta.

Nell'epigramma le convenzioni ecfrastiche non sembrano d'altronde solo vuota intelaiatura intorno a cui costruire lo σκῶμμα: il componimento pare

ζωγράφος Εὐτυχος υἱοῦς / οὐδ' ἀπὸ τῶν τέκνων οὐδὲν ὅμοιον ἔχει, Eutico il pittore neanche dai (numerosi) figli ottiene la benché minima somiglianza – con la doppia implicazione che egli è pittore inetto, e che è stato tradito (numerose volte) dalla moglie (la ομοιότης dei figli rispetto al padre era ritenuta garanzia della castità della moglie: cf., e.g., Ps.-Phocyl. 178; Charit. 2.11.2; Mart. 6.27.3-4; Cat. 61.224-225. Ulteriore documentazione in Gow 1952² ad Theocr. 17.44; Bettini 1992, 213-221); Lucill. AP 11.233, dove è inscenata una singolare gara tra un pittore e un avvocato (in part. vv. 1-2 Φαῖδρος πραγματικὸς καὶ ζωγράφος ἦρισε 'Ροῦφος, / τίς θᾶσσον γράψει καὶ τίς ὁμοιότερον); infine Lucill. AP 11.75, dove un pugile, dopo una gara, è tanto sfigurato che il fratello, producendone il ritratto in tribunale, riesce a privarlo della sua parte di eredità: nessuno crede nell'identità tra l'individuo, con le sue nuove fattezze, e il ritratto, realizzato prima della 'metamorfosi' (cfr. in part. vv. 5-6 εἰκόνιον γὰρ ἀδελφὸς ἔχων προενήνοχεν αὐτοῦ, / καὶ κέκριτ' ἀλλότριος μηδὲν ὅμοιον ἔχων).

¹³ Cf., e.g., Noss. AP 6.353.1 = HE 2819 Αὐτομέλιννα τέτυκται ἴδ', ὥς ἀγανὸν τὸ πρόσωπον; Archias API 179.1-2 = GPh 3792-3793 Αὐτὰν ... Ἀπελλῆς / τὰν Κύπριν ... εἶδε; adesp. API 121.1 Αὐτὸν Ἀλέξανδρον τεκμαίρεο; adesp. API 326 Αὐτὸν Πυθαγόραν ὁ ζωγράφος, ὃν μετὰ φωνῆς / εἶδες ἄν, εἴ γε λαλεῖν ἤθελε Πυθαγόρας (dove il *topos* del mutismo dell'immagine è peraltro 'raggirato' attribuendo allo stesso soggetto rappresentato la volontà di tacere); ulteriori esempi in Prioux 2007, p. 121 n. 19.

¹⁴ Per fare un solo esempio, su questo equivoco è generalmente basata la fortunata serie epigrammatica sulla vacca di Mirone, AP 9.713-742, 793-798 + Posidipp. 66 A.-B. (su cui cf., tra i contributi più recenti, Männlein-Robert 2007a, 265-269; Männlein-Robert 2007b, soprattutto 98-104; Squire 2010b).

¹⁵ Cf., e.g., adesp. API 96.1-2 Τί πρῶτον, τί δ' ἔπειτα φρεσίν, τί δὲ λοισθιον ὄσσοις / θαυμάσω τέχνης ἀνέρος ἢ δ' ἐλάφου; API 140.1 Δεῦρ' ἴδε καὶ θάμβησον e v. 6 θάμβος; Gutzwiller 2002, 96-97.

¹⁶ Cf., e.g., Posidipp. API 275 = HE 3154 ss. = 142 A.-B.; Troil. Gramm. API 55.

presupporre – se non uno specifico manufatto artistico – almeno una precisa tipologia iconografica. È infatti alla luce delle arti figurative che si comprende pienamente – mi pare – il senso del participio *στειλάμενος*. *Στέλλεσθαι* usato assolutamente nel contesto significherà “vestito, abbigliato”, come e.g. in Hdt. 7.88.11¹⁷. Ma in *στέλλεσθαι* è implicita anche l'idea dell'“essere equipaggiato, pronto” per intraprendere un'attività¹⁸ e nell'epigramma i due sensi sembrerebbero in qualche modo combinarsi, secondo l'originaria polisemia del verbo¹⁹: il personaggio è convenientemente abbigliato, pronto per svolgere l'attività che gli si richiede, i.e. pronunciare un discorso²⁰. Medonte si presenta insomma, probabilmente, nella posa canonica dell'oratore, quale è attestata nelle arti figurative sin dall'età classica e per tutta l'età imperiale: avvolto nel mantello, con un braccio immobilizzato, a indicare la dignità e l'autocontrollo del retore, che evita una gestualità vistosa quando si presenta all'assemblea popolare, secondo le norme del decoro e della virtù civica (Zanker 1997, 53-60, 311). Il componimento anonimo può dunque essere interpretato come un commento satirico che presuppone la visualizzazione mentale, da parte del lettore, di un tipo iconografico noto, secondo una ‘collaborazione’ tra arti visive ed epigramma scommatico presente anche altrove²¹. Ci si potrebbe anzi spingere a suggerire che lo *σχωμμα* verso Medonte presupponga, almeno in certa misura, lo ‘smascheramento’ dell'alto grado di artificiosità implicito nell'uso di erigere monumenti onorifici a retori. L'opera d'arte, per la sua incapacità di parlare, è il *medium* meno adeguato a commemorare l'eloquenza in virtù della quale dovrebbe essere stata realizzata. Con forte paradosso, l'immagine eseguita in accordo con le convenzioni iconografiche diventa pienamente realistica nel momento in cui è dedicata, come qui, a un retore *infacundus*, e in quanto tale indegno dell'onore di cui pur è fregiato.

API 318

Τίς σὲ τὸν οὐ λαλέοντα τύπῳ ῥητῆρος ἔγραψε;
σιγᾶς; οὐ λαλέεις; οὐδὲν ὁμοιότερον.

¹⁷ Anche se in questa accezione ricorre di solito con il dativo strumentale (cf., e.g., Plat. *Leg.* 833d; Luc. *Philops.* 32) o con l'accusativo di relazione (cf., e.g., Hdt. 7.62.1): vd. *ThGL* VIII, col. 699, s.v.; *LSJ*, s.v., I.

¹⁸ La guerra (cf., e.g., Xen. *An.* 3.2.7), un viaggio (Hdt. 5.92β.2) etc.

¹⁹ “Dresser, disposer” è il significato di base di *στέλλω*, da cui sono poi derivate varie accezioni specifiche, anche tecniche (Chantraine, *DELG*, s.v., 1050).

²⁰ *LSJ*, s.v. IV.1 accosta il nostro passo a luoghi come [Hes.] *Sc.* 288; A.R. 4.45, dove è utilizzato a proposito delle vesti ‘tirate su’, ma il retore non è mai raffigurato in questa posa, a quanto mi risulta.

²¹ Cfr. i casi che ho analizzato in Floridi 2013.

“Chi ha dipinto te che non parli con i tratti di un retore?

Taci? Non parli? Nulla di più somigliante.”

L’epigramma è simile al precedente: la chiusa coincide perfettamente ed è preceduta, come in *AP* 11.149.2, dal verbo σιγᾶς, il cui senso è subito rafforzato dall’espressione sinonimica οὐ λαλέεις, che a sua volta riecheggia il nesso οὐ λαλέοντα del v. 1, in analoga posizione rilevata davanti alla cesura centrale.

Una voce anonima si rivolge all’immagine per porle un quesito circa l’identità dell’artista che l’ha raffigurata in un determinato modo. Il modulo è topico²², ma la frase è formulata in modo ambiguo (Τίς σε ... τύπω ῥητῆρος ἔγραψε): τύπος, propriamente “impressione, immagine”, anche nel senso specifico di “scultura, rilievo, dipinto” – di qui la sua ricorrenza come *terminus technicus* in contesti efrastici²³ – nell’epigramma gioca ambigualmente sul senso, più generico, di “form, shape” (*LSJ*, s.v., VI.1). Qualcuno è rappresentato *nella figura* di un retore, i.e. *a imitazione* di un retore, ma non è tale poiché non parla (σε τὸν οὐ λαλέοντα), i.e. non ne ha le caratteristiche intrinseche – sembra dire la voce anonima²⁴.

Nel pentametro l’immagine viene incalzata a rispondere alla domanda, ma resta muta²⁵: come nell’epigramma precedente, la chiusa rimarca che è proprio questo mutismo a renderla del tutto uguale al personaggio che ritrae. Il modulo è dunque di nuovo quello del dialogo tentato ma fallito, e il rifiuto della convenzione dell’oggetto parlante rende icasticamente l’afasia del personaggio. Il limite tradizionale dell’immagine, i.e. l’assenza di voce, è l’elemento che ne garantisce qui il realismo, con paradossale superamento

²² Cf., e.g., adesp. *API* 15a.3-4 τίς σε παρὰ σμίλαισι ποδίκροτον ἄμμα καθάψας / θήκατο, τὸν Βρομίῳ σπάργαν’ ἐλιξάμενον; Philippi. *API* 177.1-2 = *GPh* 3108-3109 Κύπρι φιλομμειδῆς, θαλαμηπόλε, τίς σε μελιχρὴν / δαίμονα τοῖς πολέμων ἐστεφάνωσεν ὄπλοις; Alc. *API* 196.1-3 = *HE* 122-124 Τίς σε τὸν οὐχ ὁσίως ἡγρευμένον ὦδε πεδήσας / θήκατο; τίς πλέγδην σὰς ἐνέδησε χέρας / καὶ πιναρὰν ὄψιν τεκτῆνατο;

²³ Cf., e.g., Gemin. *API* 30.4 = *GPh* 2369, dove un’immagine di Salmoneo, perseguitato da Zeus anche nell’Ade, è definita οὐ λαλέοντα τύπον; Antiph. Byz. *API* 136.5 = *GPh* 1083 ὄρα τύπον; Antip. Mac. *API* 143.1 = *GPh* 237 Μηδείης τύπος οὗτος.

²⁴ Al realismo dell’osservazione circa la non pertinenza dello schema iconografico selezionato per il soggetto poteva concorrere il fatto che la posa distintiva del retore era a volte applicata anche a personaggi che non svolgevano questa professione, a significare la loro adesione ai valori della virtù civica: si veda il caso celebre della statua onoraria per Sofocle fatta erigere da Licurgo intorno al 330 a.C., con l’interpretazione di Zanker 1997, 52-60.

²⁵ È proprio il fatto che il pentametro sia concepito come sollecitazione di una risposta che non arriva a garantire la necessità di stampare due punti interrogativi nel primo emistichio, come fa Planude, e non punto in alto, come si legge dopo οὐ λαλέεις in E (= Par. gr. 2720, olim *Sylloge Euphemiana*; su questa silloge minore vd. Maltomini 2008, 79-110).

dell'aporia platonica, così come era stata enunciata nel passo del *Fedro* che abbiamo citato all'inizio.

Ancora identica chiusa presenta *AP* 11.151, ma al dialogo (impossibile) con l'immagine si sostituisce uno scambio tra due interlocutori²⁶:

«Πήτορος ἄδ' εἰκόν, ὁ δὲ ῥήτωρ εἰκόνοσ εἰκόν».

«καὶ πῶς;» «οὐ λαλέει· οὐδὲν ὁμοιότερον».

«Questa è l'immagine di un retore, ma il retore è l'immagine dell'immagine».

«E come?» «Non parla. Nulla di più somigliante».

L'*incipit* richiama tradizionalmente l'attenzione sul referente oggettuale tramite un deittico (Πήτορος ἄδ' εἰκόν: cfr. in part. Asclep. o Posidipp. *AP* 68.1 = *HE* 995a = *39 Sens Κύπριδος ἄδ' εἰκόν, che si chiude peraltro con un comparativo di ὁμοιος nella stessa sede: διστάζω, ποτέρῃ φῆ τις ὁμοιότερον). Segue l'enunciazione di quello che appare come un paradosso, dalle risonanze vagamente filosofiche: ὁ δὲ ῥήτωρ εἰκόνοσ εἰκόν, il retore è l'immagine della propria immagine, è lui a essere la rappresentazione di se stesso. L'enunciazione enigmatica determina una reazione perplessa (καὶ πῶς;). Segue la spiegazione: l'immagine non parla, quindi è del tutto somigliante al retore che raffigura. Il consueto emistichio οὐδὲν ὁμοιότερον e l'affermazione di mutismo che lo precede (οὐ λαλέει) sono qui riferiti al retore stesso, non alla sua immagine, con rovesciamento rispetto ai due epigrammi precedentemente analizzati: il retore è muto, quindi è del tutto somigliante al suo ritratto. In altre parole, è lui il ritratto del ritratto. L'epigramma approfondisce la dicotomia immagine/essenza, già accennata in *AP* 318 (il personaggio, pur rappresentato come retore, non era tale), e sembra propugnare la superiorità dell'arte figurativa rispetto alla natura, con (apparente) ribaltamento della condanna platonica delle immagini come inutile riproduzione di ciò che già esiste²⁷: il ritratto è più vero del suo referente, in quanto quest'ultimo non è altro che riflesso di se stesso, muta immagine vivente. L'espressione εἰκόνοσ εἰκόν gioca infatti intorno alla polisemia di εἰκόν, letteralmente "immagine, rappresentazione figurata" (sia essa un quadro o una statua: *LSJ*, s.v., I.1), ma anche "immagine in uno specchio", pallido "riflesso" (*Eur. Med.* 1162; *Plat. Resp.* 402b; *LSJ*, s.v., I.2), e quindi

²⁶ Rispetto alle edizioni correnti dell'XI libro ho attribuito all'epigramma un andamento più marcatamente dialogico, assegnando l'interrogativa καὶ πῶς; a un secondo interlocutore con cui il primo interagisce. Il dialogo è comunque implicito anche se si immagina il distico come pronunciato da un unico io parlante (l'artista stesso, o più probabilmente un anonimo osservatore, secondo le convenzioni del genere): l'interrogativa presuppone infatti un'obiezione, e quindi un dialogo tra due interlocutori, secondo un modulo ecfrastico ricorrente.

²⁷Cfr. soprattutto, naturalmente, *Plat. Resp.* 596a ss.

“parvenza, fantasma” (*LSJ*, s.v., II)²⁸. Il retore è non solo ritratto del ritratto, ma è anche riflesso, spettro dell’immagine che lo rappresenta, imitazione dell’imitazione.

Prima di procedere all’analisi dell’ultimo epigramma, è opportuno fare qualche considerazione sui legami intercorrenti tra i tre monodistici. Le affinità strutturali, rimarcate da precise riprese verbali, sono evidenti: ogni esametro contiene almeno una occorrenza del termine ῥήτωρ; il silenzio dell’immagine, in due casi esplicitato solo nel pentametro, è espresso attraverso la voce verbale σιγᾶς (*AP* 11.149.2; *API* 318.2) o l’espressione sinonimica οὐ λαλέει(ς)/οὐ λαλέοντα (*API* 318; *AP* 11.151); *API* 318, che insiste particolarmente sull’idea di mutismo, funge quasi da raccordo tra gli altri due testi, presentando entrambe le forme verbali (οὐ λαλέοντα/ σιγᾶς/ οὐ λαλέεις). Laddove è inscenato il dialogo con il manufatto (*AP* 11.149 e *API* 318), il pronome di seconda persona veicola l’allocuzione (σέ). Ogni epigramma presenta almeno un’interrogativa. La chiusa è identica in tutti e tre i testi:

AP 11.149

Αὐτὸν ὁρῶ σέ, Μέδων, τὸν ῥήτορα. φεῦ, τί τὸ θαῦμα;
στειλάμενος **σιγᾶς**: οὐδὲν ὁμοιότερον.

API 318

Τίς σέ τὸν οὐ λαλέοντα τύπῳ ῥητήρος ἔγραψε;
σιγᾶς: οὐ λαλέεις; οὐδὲν ὁμοιότερον.

AP 11.151

«Ῥήτορος ἄδ’ εἰκὼν, ὃ δὲ ῥήτωρ εἰκόνας εἰκὼν».
«καὶ πῶς;» «οὐ λαλέει· οὐδὲν ὁμοιότερον».

La presenza insistita degli stessi materiali verbali nei componimenti presi in esame potrebbe già di per sé far pensare a un singolo poeta impegnato a giocare con le diverse possibilità di tema, struttura e voce consentite dalla tradizione ecfrastica²⁹, anche se l’ipotesi di una pluralità di autori non può

²⁸ εἰκὼν condivide l’ambiguità semantica di altri termini del lessico greco-latino, come εἰδωλόν, *simulacrum*, *imago*, analogamente riferibili sia all’opera artistica che ad altri tipi di immagine fittizia, quali il fantasma, l’illusione ottica, il riflesso nello specchio (cfr. Bettini 1992, 16). Intorno a tale ambiguità semantica l’epigramma gioca spesso: cf., e.g., Archia *API* 154.3 = *GPh* 3790 *ἄλλον εἰκόνα*, dove il termine εἰκὼν “moves from its commonplace meaning statue toward a secondary sense of mirror, or image, so that the phrase becomes polyvalent to convey that Echo is both a statue who speaks and a mirror of sound”: Gutzwiller 2002, 106; vd. anche Aubreton-Buffière 1980, 272).

²⁹ Cf., e.g., Antip. Sid. *AP* 9.724 = *HE* 436 s., Antip. [Thess.] *AP* 9.728 = *GPh* 541 s., due monodistici sulla vacca di Mirone che coincidono perfettamente nella frase iniziale e si chiudono con lo stesso termine, il nome dell’artista (per l’interpretazione dei due testi come dittico composto da uno stesso autore cfr. Gutzwiller 1998, 249-250; vd. anche Squire 2010b, 611-2; *contra* Argentieri 2003, 140-142, secondo il quale *AP* 9.728 sarebbe un’imitazione

naturalmente essere esclusa solo su questa base, data la nota tendenza degli epigrammisti alla *variatio* emulativa, che spesso comporta la ripresa puntuale di stilemi ed espressioni, anche all'interno di una stessa struttura globale³⁰. A deporre a favore dell'ipotesi monoautorale mi sembrano però esserci anche altri elementi. In particolare, a una lettura lineare gli epigrammi rivelano una complementarità che può essere interpretata come spia di un'unità di concezione. Il nome del retore è specificato solo in *AP* 11.149, mentre negli altri due componimenti il personaggio è indicato con la denominazione generica della sua professione³¹. È ancora *AP* 11.149, attraverso il participio *στειλάμενος*, a dare, circa la postura tenuta dal personaggio, un'informazione che manca negli altri due epigrammi; ma mentre *AP* 11.149, come *AP* 11.151, si riferisce genericamente a un manufatto artistico, senza specificarne la natura³², *AP* 318 chiarisce che lo spettatore si trova di fronte a un quadro³³ (*ἔγραψε*, *vox propria* per indicare la pittura³⁴). Infine, mentre *AP* 11.149 e *AP* 318 tentano, come abbiamo osservato, il dialogo con il manufatto interpellandolo direttamente, *AP* 11.151 rinuncia a ogni tentativo di comunicazione diretta e si pone come commento anonimo: in esso il tema del mutismo raggiunge, anche strutturalmente, la sua *climax* e il monodistico può essere interpretato come l'ultimo della serie.

anonima di Antip. Sid. *AP* 9.724, erroneamente indicata come Ἀντιπάτρου a causa della vicinanza con *AP* 9.724; secondo altri l'*incipit* di *AP* 9.724 sarebbe stato 'importato' erroneamente in *AP* 9.728: cfr. Gow-Page 1965, 64 e Gow-Page 1968, *ad GPh* 541 s.); si confronti anche il caso di Lucillio, che riutilizza in epigrammi diversi le stesse espressioni, con linguaggio quasi 'formulari': cfr. *AP* 11.90.2 = 11.91.2 = 11.111.2 = 11.249.2 = 11.264.2 αὐτὸν ἀπηγγόνισεν; *AP* 11.93.1 = 11.94.1 Μάρκος ὁ λεπτός e, con lieve variante, *AP* 11.90.1 Μάρκος ὁ μικρός; *AP* 11.101.1 = 11.257.1 = 11.264.1 = 11.277.1 ἐν ὕπνοις; *AP* 11.276.1 = 11.277.1 Μάρκος ὁ ἀργός.

³⁰ In ambito scoptico, un esempio particolarmente significativo è costituito da Nicarch. o Ammian. *AP* 11.102, strettissima imitazione di Lucill. *AP* 11.308.

³¹ Tale distribuzione delle informazioni ricorda alcuni *companion pieces* funerari, in cui il nome del defunto è registrato solo da una delle due epigrafi incise sul monumento funebre: cf., e.g., *CEG* 512 e *IG II/III*²: III.2, 7695, con Fantuzzi in Fantuzzi-Hunter 2004, 299.

³² In *AP* 11.149 è solo il linguaggio ecfrastico a chiarire che si ha a che fare con una rappresentazione figurata, mentre *AP* 11.151 utilizza il generico εἰκόν, che può riferirsi tanto a una statua, quanto a un dipinto.

³³ Questo dettaglio è spesso sfuggito agli esegeti: cf., e.g., Lausberg 1982, 409-410, che nella sua pur stimolante analisi di *AP* 318 parla a più riprese di statua.

³⁴ Spesso con un gioco intorno al doppio senso di "dipingere" e "scrivere", di cui gli autori di componimenti ecfrastici si avvalgono per veicolare messaggi meta-poetici, alludendo alla propria attività di epigrammisti mentre descrivono opere d'arte: cf., e.g., Noss. *AP* 9.605.2 = *HE* 2812, con Männlein-Robert 2007a, 256-257.

Tutti questi elementi rendono verisimile l'ipotesi che i tre monodistici anonimi siano stati concepiti da un unico autore come un ciclo compatto, in cui il significato del singolo testo è chiarito e potenziato dalla presenza degli altri. Una conferma in tal senso potrebbe venire anche da Ausonio, che dedica a un retore di nome Rufo una serie di epigrammi (46-51 Green) di cui si discute il rapporto con gli originali greci conservati (in part. *AP* 318 parrebbe avere punti di contatto sia con Auson. *epigr.* 51 Gr. '*Ore pulchro et ore muto scire vis quae sim?*' '*Volo*'. / '*Imago Rufi rhetoris Pictavici*'. / '*diceret sed ipse vellem rhetor hoc mi*'. '*Non potest*'. / '*Cur?*' '*Ipse rhetor est imago imaginis*', che con 46 Gr. *Elinguem quis te dicentis imagine pinxit?* / *Dic mihi, Rufe. taces? Nil tibi tam simile est*)³⁵: il Bordoiese potrebbe aver tratto da analoghi cicli tematici greci l'idea di dedicare al motivo una pluralità di componimenti, che sfruttino gli effetti di polifonia consentiti dalla tradizione epigrammatica.

L'immagine dell'εἰκόνας εἰκόν presente in *AP* 11.151 torna in un altro epigramma anonimo costituito di due esametri³⁶ – un dato che ci consente di ipotizzare per il componimento un *terminus post quem* intorno alla metà del II sec.³⁷:

AP 11.145

Εἰκὼν ἢ Σέξστου μελετᾷ, Σέξστος δὲ σιωπᾷ·
εἰκὼν ἦν ῥήτωρ, ὁ δὲ ῥήτωρ εἰκόνας εἰκόν.

"L'immagine di Sesto declama, Sesto invece tace.

L'immagine era un retore, ma il retore è immagine dell'immagine."

La logica è analoga: nel ritratto Sesto è colto nell'atto di declamare (μελετᾷ è termine tecnico in tal senso), ma nella realtà Sesto tace. C'è allora un'inversione, ribadita dalla distribuzione chiastica degli elementi nel secondo esametro (ABBA: εἰκὼν ἦν ῥήτωρ, ὁ δὲ ῥήτωρ εἰκόνας εἰκόν): il ritratto era il retore; il retore in carne e ossa è il ritratto del ritratto.

Se anche questo epigramma sia o meno opera dell'autore dei tre monodistici che abbiamo analizzato è impossibile stabilirlo con sicurezza. Di certo però i due esametri sono concepiti come un componimento indipendente

³⁵ Cfr. da ultimo Floridi 2012, con bibliografia precedente.

³⁶ Il nesso è anche in Auson. *epigr.* 51.4 Green, su citato.

³⁷ L'uso dell'esametro κατὰ στίχον in ambito epigrammatico, pur non privo di paralleli in età arcaica e classica (le prime iscrizioni metriche erano anzi in esametri: cf., da ultimi, Bing-Bruss 2007, 1; Bowie 2010, 319 ss.), ma decaduto nei secoli successivi (nessun caso in *HE*, *GPh* e *FGE*), diventa frequente soprattutto tra la seconda metà del II sec. d.C. e il 600 ca., come notava Wifstrand 1933, 155-177. Il dato è in parte confermato dalla prosopografia: il nome del retore, Σέξστος, riconduce inequivocabilmente all'età romana; epigraficamente non è mai attestato prima della metà del I sec. a.C. (cfr. *LGN*, I-Va, s.v.).

rispetto a essi: si riferiscono a un diverso personaggio; per qualificare il mutismo dell'immagine ricorrono a un verbo diverso (σιωπᾶ) rispetto ai due termini-chiave utilizzati negli altri testi per esprimere il medesimo concetto; sviluppano il tema in modo in sé compiuto³⁸. Le probabilità inclinano dunque verso l'ipotesi che si tratti di una variazione realizzata da altro autore.

Come che sia, vale la pena notare che il nesso εἰκόνοϛ εἰκόν, su cui giocano sia *AP* 11.151 che 11.145, trova parallelo nella speculazione filosofica cristiana, dove è utilizzato per indicare l'uomo, che secondo l'interpretazione alessandrina (Clem. Alex. *Protrep.* 10.98.3) della *Genesi* (1.26 ss.), di derivazione filoniana (Philo Jud. *Opif.* 25.2), sarebbe stato creato a immagine di Dio, ma sarebbe "immagine di secondo grado" (εἰκόνοϛ εἰκόν), in quanto mediata dal *Logos*, i.e. dal Figlio di Dio, a sua volta immagine (εἰκόν) del Padre³⁹. È sulla scorta di questa riflessione che l'espressione ritornerà, e.g., in Euseb. *Praep. Evang.* 11.24.3; Theodoret. *Interpretatio in XIV epistulas sancti Pauli*, PG 82.312; Epiphan. *Haer.* 3.12.6-7⁴⁰.

Fare ipotesi sulla possibile relazione tra questi passi e i due epigrammi è reso difficile dall'impossibilità di datare con sicurezza questi ultimi: abbiamo visto che per adesp. *AP* 11.145 è possibile fissare un *terminus post quem* intorno al 150 d.C. ca. Una datazione non troppo diversa è ipotizzabile anche per *AP* 11.151 – e per *AP* 11.149 e *APL* 318: nessuno dei tre componimenti ricorre all'interno di serie in cui si possa individuare la derivazione da antologie note, come le *Corone* di Meleagro o di Filippo o il *Ciclo* di Agazia. I componimenti dell'XI libro sono preceduti o seguiti da testi di Lucillio (età neroniana), Cerealios (forse I sec. d.C.), Ammiano (88-144 d.C. ca., secondo Schulte 2004, 12); *APL* 318 è immediatamente preceduto da un componimento attribuito a Pallada, autore di incerta cronologia ma non anteriore alla seconda metà del III sec. (vd. *infra*), ed è seguito da altri testi anonimi verisimilmente databili almeno al II sec. (cfr. e.g. *APL* 320, su una statua di Elio Aristide). Anche per *AP* 11.151, *AP* 11.149 e *APL* 318 è dunque lecito supporre una datazione almeno intorno al II sec. (anche se non è detto, naturalmente, che debba esservi perfetta contemporaneità tra di essi e adesp. *AP* 11.145).

Il dibattito sull'interpretazione della *Genesi*, dal canto suo, aveva preso avvio già all'inizio del I sec. d.C. e almeno all'autore di *AP* 11.145, se è

³⁸ Il che non esclude, naturalmente, che il testo potesse essere accompagnato da altri.

³⁹ Per εἰκόν detto "of Logos or Son as image of Father", cfr. Lampe, s.v., IV.C.

⁴⁰ Per il tema dell'*imago imaginis* vedi anche Aug. *civ. Dei* 15.2, dove è utilizzato a proposito di Agar, *imago* della città terrena, ma anche *imago* di Sara, a sua volta *imago* della città celeste, nell'allegoria attraverso cui sono rappresentati i rapporti tra la città di Dio e quella degli uomini.

giusta la datazione che abbiamo ipotizzato, poteva essere noto per lo meno il *Protrettico* di Clemente Alessandrino (databile al 180-200 d.C.)⁴¹. È pertanto probabile che nei due epigrammi vi sia un gioco deliberato con il linguaggio della riflessione teologica, mutuato per ammantare di pretenziosa dignità lo *σχῶμμα* contro il retore, la cui strutturale inadeguatezza all'*ars dicendi* è presentata nei termini 'alti' della riflessione filosofica.

Pur nel loro tono giocoso i quattro epigrammi propongono d'altronde una riflessione 'seria' sul rapporto tra apparenza, rappresentazione ed essenza, che il ricorso al linguaggio della speculazione filosofica poteva aiutare a veicolare. Che intendessero o meno colpire personaggi reali⁴², i quattro componimenti utilizzano infatti il tema del retore e del suo ritratto come punto di partenza per riproporre, in linea con la tradizione ecfrastica, una riflessione sulla natura delle arti figurative, di cui è ribadito il limite (assenza di parola), grazie al quale, nel caso specifico, si ottiene la perfetta mimesi della realtà (il retore è muto, e quindi *limitato*, come una statua o un dipinto). Anche l'affermazione della superiorità della finzione rispetto al retore (AP 11.151 e 11.145) poggia su un ragionamento paradossale, il cui punto di partenza è, ancora una volta, che l'arte figurativa manca di qualcosa, è difettosa⁴³. Gli epigrammi elaborano quindi concettosamente il tema del

⁴¹ Se non anche gli scritti di almeno alcuni degli altri autori, vissuti tra il III e il V sec.

⁴² Sesto (AP 11.145) è nome estremamente comune e potrebbe essere stato scelto per indicare il tipo qualsiasi (l'epigramma scommatico ricorre spesso a questa tecnica: cf., e.g., le numerose occorrenze degli antroponimi Aulo e Marco in Lucillio). Medonte (AP 11.149) è relativamente più raro e potrebbe pertanto più probabilmente riferirsi a personaggio reale. La virulenza dell'attacco *ad personam* mi sembra comunque estranea a questi epigrammi, così impegnati nella manipolazione giocosa dei moduli dell'*ekphrasis*. La stessa sostituzione del nome proprio con il comune *ρήτωρ* in AP 318, AP 11.151, pur verisimilmente motivata dal fatto che l'informazione sull'identità del personaggio era ricavabile da AP 11.149, sposta in qualche modo l'attenzione dall'individuo alla categoria di cui egli fa parte. Ciò non toglie che la polemica contro l'incompetenza dei *ρήτορες* potesse sostanziarsi di una effettiva attualità in un'epoca che tanta importanza accordava al tirocinio retorico nella formazione individuale. Trovare maestri degni di tale nome poteva essere difficile. Lo testimonia, ad esempio, la lettera restituita da P.Oxy. XVIII 2190 (I/II sec. d.C.), in cui un giovane studente si rivolge al padre per lamentare l'assenza di bravi insegnanti. Lo stesso Libanio, alla morte del maestro Ulpiano di Ascalona, si trovò a frequentare nuovi docenti, che significativamente definisce, con un linguaggio che in parte ricorda quello adoperato negli epigrammi anonimi, *εἰδώλοισ γέ τισι σοφιστῶν* (Or. 1.8). Cfr. Cribiore 2001, 56-59 (anche per i diversi ruoli rivestiti dal *ρήτωρ* e dal *σοφιστής* nelle scuole di retorica).

⁴³ Può essere interessante rilevare che il paragone con la statua era già stato utilizzato da Demostene per denigrare Eschine: quanto al modo di presentarsi in pubblico, quest'ultimo prediligeva lo schema della posa con il braccio trattenuto e avvolto dal mantello, indice di tranquillità e ritegno, secondo quanto detto da lui stesso (1.25). Demostene, noto per la passione e l'irruenza, gli rinfaccia tale schema, accusandolo di essere immobile come una statua quando declama le sue arringhe (Cor. 129 τὸν καλὸν ἀνδριάντα).

linguaggio e del suo rapporto con l'arte: non senza ironia, proprio nel momento in cui a essere colpiti sono dei retori incompetenti, attraverso l'abilità retorica sono ribaditi i limiti delle arti visive, quasi a suggerire la superiorità della parola stessa rispetto ad altre forme di espressione. Un tale intento si sposa particolarmente bene con il clima culturale della Seconda Sofistica⁴⁴ e con la centralità che in esso assume la riflessione intorno al rapporto tra il linguaggio verbale e l'immagine, dipinta o scolpita⁴⁵.

APPENDICE: PALLAD. *API* 317

Ai componimenti sul retore muto viene spesso accostato Pallada

API 317:

Κωφὸν ἄναυδον ὀρώων τὸν Γέσσιον, εἰ λίθος ἐστί,

Δήλιε, μαντεύου. τίς τίνος ἐστὶ λίθος;

“Vedendo Gessio sordo, muto, se è pietra sta a te divinarlo,

Apollo. Chi è statua di chi?” (i.e. qual è la statua? Quale l'originale?)

Un Gessio è colpito più volte dagli strali dell'Alessandrino (cfr. *AP* 7.681-688), ma il ritratto che Pallada ne fa in questa sede non coincide perfettamente con il profilo tracciato negli epigrammi del VII libro: lì Gessio è un aspirante console, perito di morte violenta e irriso per la sua zoppia. Franke 1899, 17 concludeva pertanto che si dovessero distinguere due Gessi e che *API* 317 dovesse essere considerato spurio: l'epigramma sarebbe stato attribuito a Pallada proprio sulla base del nome del personaggio, non comunissimo e mai attestato altrove nell'*Anthologia*. Lo studioso osservava inoltre che il Gessio del VII libro non è un retore, a differenza di quanto si ritiene essere quello di *API* 317⁴⁶. Tale obiezione cadrebbe se cogliesse nel segno la proposta di identificazione tra il Gessio bersaglio dell'Alessandrino e il retore allievo e amico di Libanio (*Epist.* 892, 1042, 1524) che è stata più volte avanzata⁴⁷, ma il recente tentativo di retrodatazione di Pallada all'età di

⁴⁴ Cfr. anche Lausberg 1982, 410.

⁴⁵ Superfluo il rimando ai due Filostrati, o al Luciano delle *Images*, dove colori, disegno e volumi sono trasferiti dall'immaginario ritratto tridimensionale di Pantea alla pagina scritta (sulle *Images* dei due Filostrati cf., da ultimo, Cannatà Fera 2010; sull'operetta di Luciano, Cistaro 2009; Floridi, in preparazione).

⁴⁶ Il dubbio circa l'opportunità di identificare questo Gessio con quello deriso in *AP* 7.681-688 è generalmente condiviso dagli editori: cf., e.g., Beckby 1967², vol. IV, 572; Aubreton-Buffière 1980, p. 306 n. 10; vd. anche Bowra 1960, 92; Cameron 1964, 282-283.

⁴⁷ Cfr. già Franke 1899, 39-40; Seeck 1906, 164-165; Bowra 1960 (secondo cui l'amico di Libanio sarebbe a sua volta da identificare con il *Flavius Aelius Gessius* che fu *praeses* della Tebaide nel 378 d.C. e forse anche con un certo Gesio, proprietario terriero pagano di Pano-poli); Cameron 1964 (la cui ricostruzione del 'fato di Gessio' è piuttosto diversa rispetto a quella proposta da Bowra 1960, a testimonianza di quanto sia scivoloso il terreno sul quale ci si muove); vd. inoltre *PLRE* I, s.v. *Gessius* 1, 394-395.

Costantino, con una presunta data di nascita intorno al 250/60 e di morte al 320/30⁴⁸, rimetterebbe quanto meno in discussione il dato prosopografico.

Lasciando da parte il problema dell'identità storica di Gessio, mi sembra importante notare che in *API* 317, a differenza di quanto solitamente si afferma, il personaggio *non* è un retore – o almeno non è esplicitamente qualificato come tale⁴⁹. È il contesto planudeo a incoraggiare una lettura in tal senso, ma potrebbe essere stata proprio l'analogia strutturale con gli epigrammi sui retori che abbiamo analizzato più sopra ad aver indotto Planude a collocare il componimento in questa posizione⁵⁰: *API* 317 è costruito intorno alla stessa idea dell'equivoco che si determina tra il manufatto e il suo referente e sfrutta in modo simile le convenzioni ecfrastiche a scopi di ribaltamento. In esso a essere colpita è però, più in generale, l'insensibilità 'statuaria' del personaggio: Gessio è sordo ed è muto (v. 1 Κωφὸν ἄναυδον); in quanto tale, sembra di pietra, tanto che solo la divinazione potrebbe distinguere l'originale dalla copia⁵¹. L'espressione del v. 2, τίς τίνοϋς ἐστὶ

⁴⁸ Cfr. Wilkinson 2009; Id. 2010a; Id. 2010b; la cronologia alta sembrerebbe confermata dal nuovo papiro di Yale (*P.CtYBR* inv. 4000), contenente forse epigrammi di Pallada – in uno dei quali compare il nome di Gessio – e databile, su basi paleografiche, tra il 280 e il 340 d.C. ca. (vd. Wilkinson 2012).

⁴⁹ L'epigramma è stato talora confrontato con Auson. *epigr.* 52 Gr. '*Rhetoris haec Rufi statua est?*' '*Si saxea, Rufi*' / '*Cur id ais?*' '*Semper saxeus ipse fuit*'. Il Bordoiese potrebbe aver conosciuto Pallada, specie se coglie nel segno la proposta di retrodatazione dell'Alessandrino all'età di Costantino, ma le affinità tra i due testi sono in questo caso estremamente generiche (così anche Kay 2001 *ad loc.*) e più facilmente spiegabili con il comune impiego di un repertorio di motivi ben consolidato (per un gioco simile, cfr. anche Juv. 8.52-5 *at tu / nil nisi Cecropides truncoque simillimus Hermae. / nullo quippe alio vincis discrimine quam quod / illi marmoreum caput est, tua vivit imago*). Se Ausonio dipendesse da Pallada, il fatto che egli utilizzi inequivocabilmente il paragone con la pietra a proposito di un retore potrebbe significare che già nel IV sec. *API* 317 circolava in un contesto che suggeriva un'interpretazione di questo tipo (l'antologia di IV sec. ipotizzata da Cameron 1993, 78-96? *Contra* Lauxtermann 1997). D'altro canto Ausonio potrebbe aver variato il modello in modo personale – e in ogni caso ci si muove su un terreno troppo incerto perché se ne possa ricavare qualche dato sicuro.

⁵⁰ Analogamente, nella sequenza sui retori (*API* 313-322) sembrerebbe fuori posto adesp. *API* 319, che stigmatizza la bruttezza di un certo Marino – a meno che non lo si voglia identificare con un retore, sebbene il testo non contenga alcun indizio in tal senso (cfr. Aubreton-Buffière 1980, p. 199 n. 3). L'anonimo autore ironizzerebbe in questo caso non sull'incapacità professionale del personaggio, ma sul suo aspetto fisico.

⁵¹ Un'affermazione che in qualche modo ricalca il modulo ecfrastico dell'espressione di un dubbio, da parte dell'osservatore, circa l'identità del soggetto rappresentato (cfr. Asclep. o Posidipp. *API* 68, cit. *supra*), riproponendo nello stesso tempo uno schema già sperimentato dall'epigramma scoptico del I sec. d.C. per richiamare l'attenzione su inattese e comiche analogie: quello della difficoltà di distinguere tra due aspetti della realtà, con la necessità conseguente di coinvolgere qualche esperto, che in virtù delle sue superiori conoscenze possa

λίθος;, dove λίθος sta per 'statua (di pietra)', è basata sulla stessa logica che presiede all'immagine dell'εἰκόνοσ εἰκόν, ma il riferimento al materiale, oltre a indicare qui inequivocabilmente che si ha a che fare con una statua⁵², aggiunge un ulteriore elemento allo σκῶμμα: la pietra è termine di paragone tipico di insensibilità emotiva, inattivismo, stupidità a vari livelli⁵³, per cui Gessio è accusato di essere non solo immobile e inerte come una statua⁵⁴, ma in definitiva anche sciocco⁵⁵. Pallada richiama dunque l'attenzione sul materiale di cui è fatto l'oggetto per alludere alle caratteristiche intrinseche del personaggio rappresentato, secondo un modulo ecfrastico comune, che trae probabilmente origine da una effettiva attenzione degli scultori per le qualità espressive del metallo o della pietra di volta in volta scelti per realizzare le proprie statue⁵⁶: nel ritratto che ne ha fatto Lisippo, ad esempio, Alessandro è di bronzo, come di bronzo era il suo carattere (Archel. o Asclep. *API* 120 = *HE* 1010 ss. = *XLIII Sens, con n. *ad* v. 3 per ulteriori paralleli); la statua in legno eretta in onore del retore Tolomeo è prova, in adesp. *API* 313, della sua integrità: neanche in un monumento onorifico egli

sciogliere l'aporia (cfr. Nicarch. *AP* 11.241: solo un'*équipe* di medici potrebbe distinguere qual è la bocca e quale il sedere di Teodoro; uno stesso terribile odore esce da entrambi).

⁵² Abbiamo visto che *API* 318 (e quindi *AP* 11.149 e 11.151, se è giusta la lettura 'congiunta' che abbiamo proposto) si riferisce a un dipinto; *AP* 11.145 resta ambiguo su questo punto, utilizzando un termine generico (εἰκόν) che può riferirsi tanto a immagini dipinte, quanto a statue o rilievi. La genericità della designazione concorre a dimostrare che il riferimento non è a un'opera specifica dedicata a un individuo reale, ma a una certa *tipologia* di prodotti artistici per gli esponenti di una determinata categoria professionale. Diversamente Ausonio parla, con *variatio*, ora di una statua (*epigr.* 45, 52 Gr.), ora di un dipinto (46, 47 Gr.); solo in *epigr.* 51 Gr. il manufatto è definito genericamente *imago* (ciò che consente il recupero dell'espressione εἰκόνοσ εἰκόν, *imago imaginis*).

⁵³ Documentazione in Tosi 2010², 1357-1358.

⁵⁴ Si attua così anche il ribaltamento del modulo del paragone con la statua in senso eulogistico attestato in un'ampia varietà di contesti (non solo epigrammatici). Specie in ambito erotico, dire che una certa persona ha la bellezza e la perfezione dell'immagine fittizia è un luogo comune (alcuni ess. in Petrovic-Petrovic 2003, 190-191). Nella concezione popolare la statua è d'altronde portatrice di perfezione: come ben sintetizzato da Bettini 1992, 196, "fuori dal mondo dei filosofi – nel mondo di Plauto, di Terenzio, o nell'aneddotica artistica – l'immagine è perfezione, e rappresenta la realtà nella sua forma più piena" (in generale, per l'idea della perfezione dell'immagine, vd. Bettini 1992, 193-197).

⁵⁵ La stupidità di cui Gessio è implicitamente tacciato in virtù del paragone con la statua in qualche modo coincide con *AP* 7.683.3, dove, con ironia antifrastica, il personaggio è definito λόγιος, ma i punti di contatto tra il Gessio del VII libro e quello di *API* 317, mi sembra, si fermano qui (per un'altra possibile affinità, anch'essa piuttosto superficiale, vd. Bowra 1960, 92).

⁵⁶ Cfr. Plin. *NH* 34.141, secondo cui Alcòne avrebbe utilizzato il ferro per la sua statua di Ercole "indotto dalla sopportazione delle fatiche mostrata dal dio" (*laborum dei patientia inductus*).

accetta l'oro. Anche la pietra poteva essere utilizzata in tali contesti: nel caso di Niobe, cui sono dedicati vari epigrammi dell'*Anthologia* (cfr. soprattutto la serie *API* 129-134), la sottolineatura del materiale è funzionale all'elogio del realismo dell'opera: "the stonier the statue [...] the more powerfully it renders its statuesque subject"⁵⁷. In Pallada però, secondo il procedimento consueto, un modulo celebrativo diventa veicolo di *σκῶμμα*⁵⁸: il ribaltamento dell'eulogia ecfrastica è analogo a quello attuato e.g. da Lucill. *AP* 11.85, dove Marco, corridore in armi, è così immobile da essere scambiato per la *statua* di un corridore in armi, o da Lucill. *AP* 11.253, dove un danzatore ben poco dotato è Νιόβης ἔμπνοον ἀρχέτυπον, "immagine vivente di Niobe" (v. 4) – stilema ecfrastico⁵⁹ che si inserisce in un epigramma tutto giocato sulla rivisitazione dei moduli dell'*ekphrasis* (un danzatore statuario può essere descritto solo come si descriverebbe una statua)⁶⁰. Da notare che i due epigrammi di Lucillio basavano l'analogia satirica sull'assenza di movimento – altro limite topico dell'immagine⁶¹ – e non sull'assenza di voce, che rivestiva invece un ruolo centrale negli epigrammi sui retori e che è menzionata anche da Pallada (ᾄσανδον).

Alla luce delle affinità tra *API* 317 e gli epigrammi sui retori si può dedurre che l'Alessandrino – se è in effetti lui l'autore del componimento – conoscesse questi ultimi? Non è improbabile, ma non ci sono elementi te-

⁵⁷ Squire 2010a, 85. Il mito di Niobe è pressoché paradigmatico della divaricazione tra statua e parola, della loro conflittualità inconciliabile: Niobe è trasformata in pietra come punizione per aver abusato della parola. In virtù della sua *hybris* verbale è per sempre destinata al silenzio della statua.

⁵⁸ Qualche considerazione sulla trasformazione dell'elogio in satira anche in Henderson 2008 (da vedere, in generale, per gli epigrammi scommatici dell'Alessandrino).

⁵⁹ ἔμπνοος ricorre di frequente in relazione al motivo dell'opera d'arte 'vivente', funzionale alla celebrazione del realismo del soggetto rappresentato (cf., e.g., Philipp. *API* 25.8 = *GPh* 3073; Meleagr. *API* 134.10 = *HE* 4719; adesp. *API* 342.2). Anche ἀρχέτυπος ricorre in contesti ecfrastici, a indicare un'immagine 'vera' (cfr. adesp. *API* 151.1-2 'ἀρχέτυπον Διδοῦς ... / εἰκόνα) o un modello esemplare, 'archetipico' ([Simon.] *API* 204.2 = *FGE* 911, di Prassitele che ricava dal proprio cuore l'ἀρχέτυπον per ritrarre Eros e, sullo stesso tema, Leon. *API* 206.2 = *HE* 2511; vd. inoltre Antip. Thess. *AP* 9.792.4 = *GPh* 546; il primo dei tre epigrammi incisi sul busto di Omero proveniente dalla villa di Eliano, *IGUR* 1532.4 δαίδαλον ἀρχέτυπον, con Prioux 2008, 123-140 [in part. 134-135 per osservazioni sul termine e sul suo rapporto con le altre occorrenze epigrammatiche]). Tale terminologia è qui utilizzata, fuori di metafora, per indicare l'effettiva circostanza di un essere vivente che riproduce alla perfezione l'immagine pietrificata di Niobe.

⁶⁰ Il tema del danzatore inetto descritto come Niobe vivente torna in Lucill. *AP* 11.254.3 τὴν μὲν γὰρ Νιόβην ὀρχούμενος ὡς λίθος ἔσσης, e poi in Pallad. *AP* 11.255, che raddoppia il gioco introducendo anche la figura di Dafne (Δάφνην καὶ Νιόβην ὀρχήσατο Μέμφις ὁ Σίμος, / ὡς ξύλινος Δάφνην, ὡς λίθινος Νιόβην).

⁶¹ Cf., e.g., Antip. Sid. *AP* 9.720 = *HE* 428s.; Gemin. *AP* 9.740.1-2 = *GPh* 2362-2363; Luc. *Im.* 1 τῶν ἀνδριάντων ἀκινήτοτερον.

stuali che lo assicurino. Mi sembra pertanto importante ribadire che l'autore, a differenza degli anonimi poeti di *AP* 11.145, 11.149, 11.151 e *API* 318, non avverte il bisogno di qualificare il suo bersaglio polemico come retore: se Gessio era tale, i fruitori dell'epigramma dovevano ricavare l'informazione o dalla loro conoscenza personale dell'individuo in questione, o da un altro testo (o altri testi) che si accompagnasse(ro) a questo.

L'identificazione di Gessio con un retore non è forse, d'altronde, l'unica possibile. I retori non erano i soli a fare della voce il proprio mestiere: dalle facoltà vocali dipendeva anche il successo di poeti, attori⁶², cantori (o attori-cantori)⁶³, e anche in onore di tali categorie professionali potevano essere erette delle statue (specie a partire dal I-II sec. d.C., quando si allargano le basi sociali degli onorandi: vd. Fejfer 2008, 33-45)⁶⁴. In particolare, nei mestieri legati all'esercizio della musica anche l'udito rivestiva una funzione importante, per cui la descrizione di Gessio come "sordo e muto" risulterebbe particolarmente efficace se si ipotizzasse che lo *σκῶμμα* fosse rivolto contro un cantore. La menzione di Apollo Delio, a sua volta, potrebbe acquistare una duplice motivazione, dal momento che Apollo, oltre a essere il dio dell'arte mantica, è anche il protettore di aedi, citaredi e artisti in genere⁶⁵.

D'altro canto, se il componimento fosse stato antologizzato a fianco degli epigrammi dell'XI libro dedicati a difetti di sordità (cfr. Nicarch. *AP* 11.74, 11.251), avremmo avuto forse la tentazione di pensare che il bersaglio dello *σκῶμμα* fosse un sordomuto (si noti peraltro che entrambi i testi di Nicarco collocano il termine-chiave *δύσκωφος* in posizione incipitaria, come *API* 317.1 *κωφόν*), paragonato a una statua proprio per questa sua caratteristica.

⁶² Che attori e retori basassero il loro successo su analoghe qualità professionali è ampiamente testimoniato dalla tradizione aneddótica, in cui le due categorie sono spesso associate: cfr. Easterling 1999; Ead. 2002, 332-341.

⁶³ Cf., e.g., Plat. *Rep.* 8.568c3; Arist. *Rhet.* 3.1404b21-24, che ricorda le qualità vocali eccezionali del celebre Teodoro; sull'importanza della voce negli attori (o attori-cantanti) vd. Hall 2002, in part. 22; Easterling 2002, 327-328.

⁶⁴ Celebre l'aneddoto riportato da Plin. *NH* 34.19, secondo cui il poeta Lucio Accio si fece erigere nel tempio delle Camene una statua di grande altezza, benché lui fosse assai basso di statura. Per quanto riguarda gli attori, un esempio particolarmente interessante di monumento onorifico (in marmo) è rappresentato dalla statua di *Caius Fundilius* rinvenuta nel santuario di Diana a Nemi, oggi conservata a Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, forse di età Claudia. Significativo che alla statua si accompagnassero, oltre a quella della patrona di *C. Fundilius*, le erme di altri tre attori e quella di un retore (cfr. Fejfer 2008, 285-307).

⁶⁵ *C. Fundilius* (v. n. prec.) è identificato come attore dall'iscrizione che ne accompagna la statua, in cui è menzionato Apollo: C•FUNDILIUS•DOCTUS•APOLLINIS•PARASITUS; vd. anche, all'interno dello stesso gruppo, l'iscrizione che accompagna l'erma di un altro attore, *Lucius Faenius Faustus*: L•FAENIUS•FAUSTUS•QUARTAR•PAR•APOL (cfr. Fejfer 2008, rispettivamente 286 e 301).

APL 317 ci ricorda insomma quanto il contesto in cui un epigramma è tramandato possa condizionarne la ricezione: la lettura di Planude, senz'altro plausibile e forse corretta, non è la sola possibile, anche se di essa non si è mai avvertito il bisogno di dubitare.

Università di Milano

LUCIA FLORIDI

Riferimenti bibliografici

- L. Argentieri, *Gli epigrammi degli Antipatri*, Bari 2003
- R. Aubreton - F. Buffière, *Anthologie grecque. Deuxième partie. Anthologie de Planude. Tome XIII. Texte établi et traduit*, Paris 1980
- M. Baumbach - A. Petrovic - I. Petrovic (eds.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge 2010
- H. Beckby, *Anthologia Graeca*, IV, München 1967²
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992
- P. Bing - J.S. Bruss (eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden-Boston 2007
- E. Bowie, *Epigram as Narration*, in Baumbach-Petrovic-Petrovic 2010, 313-384
- C.M. Bowra, *The Fate of Gessius*, "CR" 10, 1960, 91-95
- F. J. Brecht, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig 1930
- M. Burzachechi, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, "Epigraphica" 24, 1962, 3-54
- A. Cameron, *Palladas and the Fate of Gessius*, "ByzZ" 57, 1964, 279-292
- A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993
- M. Cannatà Fera, *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati*, in L. Bello-
ni - A. Bomandini - G. Ieranò - G. Moretti (edd.), *Le immagini nel testo, il testo nelle imma-
gini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 373-394
- M. Cistaro, *Sotto il velo di Pantea. Images e Pro imaginibus di Luciano*, Messina 2009
- R. Cribiore, *Gymnastics of the Mind*, Princeton-Oxford 2001
- P. Easterling, *Actors and Voices: Reading between the Lines in Aeschines and Demosthenes*,
in S. Goldhill - R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cam-
bridge 1999, 154-166
- P. Easterling, *Actor as Icon*, in Easterling-Hall 2002, 327-341
- P. Easterling - E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*,
Cambridge 2002
- M. Fantuzzi - R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004
- J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York 2008
- L. Floridi, *Rivisitazione delle convenzioni epigrammatiche nel sottogenere scoptico*, "MD"
65, 2010, 9-42
- L. Floridi, *Ludificata sequor verba aliena meis. Jeux avec les conventions et conscience de
l'artifice dans quelques épigrammes d'Ausone inspirées de la tradition grecque*, in M.-F.
Guipponi-Gineste - C. Urlacher-Becht, *La renaissance de l'épigramme dans la latinité
tardive*, Actes du Colloque International, Mulhouse 6-7 octobre 2011, Paris 2012 (c.d.s.)
- L. Floridi, *Considerazioni sul rapporto tra gli epigrammi scoptici sui 'piccoli' e le arti
figurative*, "MD" 70, 2013, 179-198.
- L. Floridi, *Un saggio di scultura verbale: a proposito di Luc. Im. 9*, in preparazione.
- A. Franke, *De Pallada epigrammatographo*, diss. Leipzig 1899

- S. Goldhill, *The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. Goldhill - R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 197-223
- A.S.F. Gow, *Theocritus*, edited with a Translation and Commentary, I-II, Cambridge 1952²
- F. Grewing, *Martial Buch VI. Ein Kommentar*, Göttingen 1997
- K.J. Gutzwiller, *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley-Los Angeles-London 1998
- K.J. Gutzwiller, *Art's Echo: The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram*, in Harder-Regtuit-Wakker 2002, 85-112
- K.J. Gutzwiller, *Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram*, "AJPh" 125, 2004, 339-386
- E. Hall, *The Singing Actors of Antiquity*, in Easterling-Hall 2002, 3-38
- M.A. Harder - R.F. Regtuit - G.C. Wakker (edd.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven 2002
- W.J. Henderson, *Epigrammatic Psogos: Censure in the Epigrams of Palladas*, "Acta Classica" 51, 2008, 91-116
- N.M. Kay, *Ausonius. Epigrams*, London 2001
- M. Lausberg, *Die Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München 1982
- M. Lauxtermann, *The Palladas Sylloge*, "Mnemosyne" 50, 1997, 329-337
- F. Maltomini, *Tradizione antologica dell'epigramma greco. Le sillogi minori di età bizantina e umanistica*, Roma 2008
- I. Männlein-Robert, *Epigrams on Art. Voice and Voicelessness in Ecphrastic Epigram*, in Bing-Bruss 2007, 251-271
- I. Männlein-Robert, *Stimme, Schrift und Bild: zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007
- A. Marrou, *Storia dell'educazione nell'antichità* (ed. or. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1956⁶), Roma 1966²
- D. Meyer, *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart 2005
- D. Meyer, *The Act of Reading and the Act of Writing in Hellenistic Epigram*, in Bing-Bruss 2007, 187-210
- I. Petrovic - A. Petrovic, *Stop and Smell the Statues. Callimachus' Epigram 51 Pf. reconsidered (four times)*, "MD" 51, 2003, 179-208
- É. Prioux, *Régards alexandrins*, Leuven, Paris, Dudley Ma. 2007
- É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008
- L. Rossi, *The Epigrams ascribed to Theocritus: a Method of Approach*, Leuven-Paris-Sterling 2001
- L. Rossi, *Composition and Reception in AP 9.1-583: Aphegheseis, Epideixeis and Progymnasmata*, in Harder-Regtuit-Wakker 2002, 151-174
- H. Schulte, *Die Epigramme des Ammianos. Text, Übersetzung, Kommentar*, Trier 2004
- O. Seeck, *Die Briefe des Libanius*, Leipzig 1906
- A. Sens, *An Ecphrastic Pair: Asclepiades AP 12.75 and Asclepiades or Posidippus AP 1 68*, "CJ" 97, 2002, 249-262
- A. Sens, *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford 2011
- M. Squire, *Reading a View: Poem and Picture in the Greek Anthology*, "Ramus" 39, 2010, 73-103
- M. Squire, *Making Myron's Cow Moo?: Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation*, "AJPh" 131, 589-634

- J. Svenbro, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*, Ithaca, NY 1988 (ed. or. *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988)
- R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble 2010² (ed. or. *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991)
- R. Wachter, *The Origin of Epigrams on 'Speaking Objects'*, in Baumbach-Petrovic-Petrovic 2010, 250-260
- A. Wifstrand, *Von Kallimachus zu Nonnos*, Lund 1933
- K.W. Wilkinson, *Palladas and the Age of Constatine*, "JRS" 99, 2009, 36-60
- K.W. Wilkinson, *Some Neologisms in the Epigrams of Palladas*, "GRBS" 50, 2010, 295-308
- K.W. Wilkinson, *Palladas and the Foundation of Constantinople*, "JRS" 100, 2010, 179-194
- K.W. Wilkinson, *New Epigrams of Palladas: a Fragmentary Papyrus Codex (P.CtYBR inv. 4000)*, Durham NC 2012
- P. Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997 (ed. or. *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995)

ABSTRACT.

This paper analyses a group of anonymous skoptic epigrams on rhetoricians, *AP* 11.145, 11.149, 11.151, *APL* 318, illustrating how cleverly they manipulate the language and conventions of ekphrastic epigram for satiric purposes. It suggests that *AP* 11.149, *APL* 318 and *AP* 11.151 invite a linear reading, and were probably written by the same author; a possible chronological framework for the poems is also provided. An appendix deals with Palladas *APL* 317, which has usually been connected with the series, but could be of a different nature.

KEY-WORDS.

Skoptic epigrams, Rhetoricians, Ekphrasis, Palladas.